



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Czarna kołysanka" : możliwości znaczenia gatunku na przykładzie wiersza Adama Zagajewskiego "Kołysanka"

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz (2003). "Czarna kołysanka" : możliwości znaczenia gatunku na przykładzie wiersza Adama Zagajewskiego "Kołysanka". W: A. Węgrzyniak, T. Stępień (red.), "Tkanina : studia, szkice, interpretacje" (S. 110-129). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dariusz Pawelec

„Czarna kołysanka”
Możliwości znaczenia gatunku
na przykładzie
wiersza Adama Zagajewskiego *Kołysanka*

Twórczość Adama Zagajewskiego, po trzydziestu latach od debiutanckiego tomu *Komunikat*, ma dziś ugruntowaną pozycję w świadomości uczestników procesu komunikacji literackiej. Śledząc dokumenty owej świadomości, chciałoby się dodać, że miejscami jest to pozycja zbyt „ugruntowana”, zwłaszcza gdy myślimy o recepcji wierszy publikowanych od drugiej połowy lat osiemdziesiątych (*Jechać do Lwowa*, 1985). Sporą rolę w nadaniu kierunku tej recepcji odegrał sam Adam Zagajewski, publikując zbiór esejów *Solidarność i samotność* (1986). Język Zagajewskiego eseisty stał się gotowym kodem-wytrychem, „stałym łączem”, zapewniającym szybki dostęp do rozumienia Zagajewskiego poety. W świetle nowego odautorskiego kodu odczytano również wcześniejsze wiersze, ustawiając „moment przełomu” w twórczości poety na wydanie *Listu. Ody do wielości* (1982). Kluczem do nowej lektury, nie tylko nowych wierszy, stała się, do znudzenia przywoływana przez krytykę, wykładnia opozycji słów „nie” i „tak”, sformułowana przez Zagajewskiego w trakcie oceny Nowej Fali:

„Odkrycie wartości i siły słowa »nie« na długi czas wyznaczyło kierunek rozwoju tej poezji. Teraz widzę coraz wyraźniej, do jakiego ograniczenia muzyki to prowadzi [...]. Co jednak dzieje się ze słowem »nie«: jest ono dosyć impertynenckie, zaczyna żyć własnym gorączkowym, negatywnym, beczelnym życiem. Rozrasta się i może zagrozić innemu tonowi, o ileż ważniejszemu

i potężniejszemu, wielkiemu słowu »tak«, którego adresatem nie jest żaden system polityczny ani ideologiczny, ani historyczny, ani ekonomiczny, ani filozofia Hegla, ani policja konna, ani nic, lecz rozległy, żywy świat [...].”¹

Echa tych między innymi zdań eseju „gruntowały”, w części zapewne przypadkowo, odbiór poezji Zagajewskiego. Tadeusz Nyczek pisał: „Świat na »tak« wdzierza się w wiersze falą tym silniejszą, im bardziej kiedyś był z wierszy wyprasany.”² Anna Czabanowska-Wróbel dowodziła trzy lata później, że: „Najnowsze wiersze Zagajewskiego opublikowane w tomie *Plótno* (1990) są wyrazem akceptacji i afirmacji świata.”³ W odniesieniu do wierszy z *Plótna* i *Jechać do Lwowa* Janusz Drzewucki konstatował: „Przyjmując świat, jaki jest, Zagajewski głosi pochwałę jego bogactwa, kryjącą się w jego różności i wielości.”⁴ Leokadia Hul w szkicu pod wymownym tytułem „*Niech ta rzeczywistość istnieje*” przekonywała, że: „Wiersz *Owoce*, a także cały tomik *Jechać do Lwowa* i poniekąd następny *Plótno*, są poetyckim manifestem »woli rzeczywistości«, poetyckiego łakomstwa, fascynacji żywnością ziemi, bogactwem i wielością kształtów, barw, dźwięków, smaków.”⁵ Jarosław Klejnocki, komentując wiersze ze wspomnianych już tomów, zapisywał: „Jest to zachwyt filozofa urzeczoności wielobarwnością, zmiennością, różnością. Ten zachwyt każe człowiekowi [...] konstruować teodyceę, obstawać przy nadziei mimo poczucia tragizmu istnienia.”⁶

Z lektury dokumentów świadomości krytycznoliterackiej, nie tylko tych bezpośrednio przywołanych, wyłaniają się dominujące składniki rządzące recepcją Zagajewskiego „po przełomie”: „świat na tak”, „afirmacja świata”, „pochwała bogactwa świata”, „wola rzeczywistości”, „zachwyt różnością”. Nie jest bynajmniej moim zamiarem polemika z przedstawionym tu schematycznie obrazem poezji autora *Solidarności* i *samotności*. Tym bardziej że obraz ten zdaje się umotywowany sugerowanym przeze mnie wcześniej „odautorskim”, co nie znaczy tu, że przez autora zamierzonym, kodem lektury. Kłopot w tym, że w trakcie dochodzenia do istoty poszczególnych wierszy z osobna „kod” ów często znajdzie się na marginesie albo w sprzeczności wobec tych wierszy. Proponuję zatem próbę odczytania jednego z utworów Adama Zagajewskiego

¹ A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 66.

² T. Nyczek: *Kot w mokrym ogrodzie*. W: Tenże: *Emigranci*. Kraków 1988, s. 155.

³ A. Czabanowska-Wróbel: *Dwa światy. O nowych wierszach Adama Zagajewskiego*. „NaGłos” 1991, nr 4, s. 242.

⁴ J. Drzewucki: *Opisanie świata*. W: Tenże: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999, s. 239.

⁵ L. Hul: „*Niech ta rzeczywistość istnieje*”. W: L. Hul, Z. Chojnowski, A. Kotliński: „*Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia*”. *Interpretacje wierszy współczesnych*. Olsztyn 1995, s. 79.

⁶ J. Klejnocki: *Poezja samotności (Adam Zagajewski a poeci „brulionu”)*. W: „Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza”. R. 31 (1996). Warszawa 1997, s. 92.

w kontekście kodów innych niż rekonstruowany na podstawie eseistyki samego autora i świadectw krytycznych. Kod ten, choć trzeba przyznać, że niezwykle sugestywny, w odniesieniu do tekstu na przykład *Kołysanki* ze zbioru *Plótno*⁷ wydał mi się co najmniej obojętny:

Nie zaśniesz dzisiaj. Tyle blasku w oknie.
Sztuczne ognie rosną nad miastem.
Nie zaśniesz, za dużo się zdarzyło.
Książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy.
Będziesz długo myślał o tym, co się stało
i czego nie było. Nie zaśniesz dzisiaj.
Zbuntują się twoje różowe powieki,
będziesz miał oczy czerwone, piekące,
i serce spuchnięte od wspomnień.
Nie zaśniesz. Otworzy się encyklopedia
i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani,
osłonięci przed chłodem. Otworzy się pamięć,
jak spadochron, w nagłym syku powietrza.
Otworzy się pamięć i nie zaśniesz wcale,
będziesz się kołysać między chmurami,
cel ruchomy i jasny w świetle fajerwerków.
Nie zaśniesz już nigdy, zbyt wiele ci
opowiedziano, za dużo się zdarzyło.
Przecież każda kropla krwi mogłaby
napisać swoją szkarłatną Iliadę.
Każdy świt mógłby się stać autorem
ciemnych wspomnień. Nie zaśniesz
pod grubą kołdrą dachów, strychów i kominów,
które rzucają w górę garść popiołu.
Białe noce płyną cicho po niebie
i wiosła szeleszczą, jedwabne pończochy.
Wyjdiesz do parku i gałęzie
będą cię przyjaźnie uderzały po ramionach,
bierzując cię jeszcze raz, jakby nie były
pewne twojej wierności. Nie zaśniesz.
Będziesz biegł przez pusty park, staniesz się
cieniem i spotkasz inne cienie. Będziesz
myślał o kimś, kogo już nie ma i o kimś,
kto żyje tak bardzo, że to życie na brzegach
zamienia się w miłość. Coraz więcej światła
gromadzi się w pokoju. Nie zaśniesz dzisiaj.

⁷ Tekst według wydania: A. Zagajewski: *Dzikie czereśnie. Wybór wierszy*. Kraków 1992, s. 159.

Narzucającym się, z racji tytułu, kontekstem odbioru musi być w tym przypadku język genologii. Narzucającym się, mimo bogatego doświadczenia literatury współczesnej w nadawaniu dwuznacznego, „cudzysłowowego” charakteru konwencjonalnej kwalifikacji gatunkowej obecnej w tytułach. Przytoczony wiersz wydaje się zresztą bliski takim właśnie praktykom pisarskim, które biorą w nawias klasyczną „umowę gatunkową”, zawieraną zazwyczaj między uczestnikami literackiej komunikacji. W pobieżnym oglądzie należałoby go usytuować wśród takich przypadków użycia języka genologii, które Edward Balcerzan nazwał realizacją „wariantu postromantycznego”: „Gatunki, które tworzą się na gruzach form klasycznych, są przede wszystkim zaprzeczeniem starej »gramatyki« genologicznej. Mówią »nie«. Niesielanka, niesonet, niedytyramb, nieoda, niemodlitwa. A więc nie, i jeszcze raz nie.”⁸ Czy zatem *Kołysanka* Zagajewskiego jest w istocie niekołysanką?

Wobec kołysanki, której geneza jako gatunku lirycznego ma charakter sytuacyjny, istnieje zasadniczo dość wyraźnie zakreślona wspólnota oczekiwań odbiorczych. Ludowy rodowód sprzyja nawet pewnej powszechności i nieskomplikowaniu możliwych zachowań czytelniczych. Według *Słownika języka polskiego* kołysanka to „zwłaszcza pieśń liryczna o płynnej melodyce i kołyszącym rytmie” oraz „piosenka śpiewana przy usypianiu dziecka”⁹. Słowniki terminów literackich są w tym przypadku równie zgodne w sądach i powściągliwe w zakresie ich objętości. Michał Głowiński określa kołysankę jako „jedną z odmian pieśni ludowej” i „liryczną pieśń śpiewaną nad kołyską”. Zauważa przy tym, że gatunek ten „występuje także w poezji wykształconej i w poezji dla dzieci”¹⁰. Według Stanisława Sierotwińskiego z kolei kołysanka jest „pieśnią związaną swą genezą z życiem, towarzyszącą usypianiu dziecka”, a „jako forma liryczna odznacza się melodyjnością, spokojnym, falującym rytmem wiersza, nastrojem rzewnym, łagodnym”¹¹. Jerzy Cieślowski zalicza kołysankę do „najstarszych rymowanek dziecięcych”, wskazuje na możliwość przybierania przez tekst „cechy bajki, formy monologu lirycznego, nierzadko skargi”¹². W świadomości współczesnego polskiego odbiorcy skalę „możliwości znaczeniowych” gatunku określa, jak można domniemywać, obszar kształtujący się gdzieś pomiędzy *A a, kotki dwa* i koledą *Lulajże Jezuniu*.

Pojemność semantyczna kołysanki jako „formy lirycznej” albo też „gatunku poezji wykształconej” wyznaczona więc została zakorzenieniem w folklorze,

⁸ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Pragłowska, Z. Żabicki. Seria 2. Wrocław 1974, s. 172.

⁹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 1. Warszawa 1978, s. 968.

¹⁰ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 226.

¹¹ S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1986, s. 117.

¹² *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984, s. 266.

w szczególności dziecięcym. Zespół pieśniowych chwytów (powtórzeń, refrenów, paralelizmów) ewokuje spokój i łagodność, buduje nastrój sprzyjający wyciszeniu, umożliwia odejście od realności w świat baśniowy. Wsluchując się w sensy wywoływane przez gatunek kołysanki, nie sposób nie uzupełnić kontekstu folklorystycznego muzycznym, z kołysankami Chopina i Moniuszki czy później Panufnika na czele. Kompozycje instrumentalne wymienionych autorów określane bywają mianem „arcydzieł nastroju”, gatunek definiuje się zaś jako „melodię pełną słodczy i sennego rozmarzenia”¹³.

Kołysanka Adama Zagajewskiego, mimo że nie jest, rzecz jasna, pieśnią stroficzną, podejmuje, jakby to dziwnie nie zabrzmiało, a zwłaszcza na tle jej *incipitu*: *Nie zaśniesz dzisiaj...*, mówienie adekwatnym do tytułu językiem genologii. *Incipit* ów na przykład bez trudu zlokalizujemy jako uporczywy refren, powracający aż dziewięciokrotnie! W wydaniu Zagajewskiego to wręcz klasyczna kompozycja pierścieniowa ustawiająca persewerujący „nawrót” także na końcu utworu. Zbliżoną do powtórzeń wyrazowych funkcję posiadają charakterystyczne dla stylu pieśni ludowej konstrukcje wyliczeniowe, które są przecież rodzajem powtórzeń, tyle że wewnątrztekstowo skondensowanych. Zagajewski korzysta, oczywiście, z tej możliwości formalnej: „oczy czerwone, piekące i serce spuchnięte”; „pod grubą kołdrą dachów, strychów i kominów”. Oprócz refrenowych powtórzeń i wyliczeń należy, pośród zjawisk z zakresu reguł budowy gatunku, wskazać paralelizm: syntaktyczny oparty na konstrukcji przeczenia („nie zaśniesz”) i formy czasu przyszłego („będziesz”, „wyjdiesz”, „staniesz się”), któremu towarzyszy paralelizm znaczeniowy. I tak na przykład obrazowi „sztucznych ogni nad miastem” odpowiada w innej części wiersza obraz „kominów, które rzucają w górę garść popiołu”, a dosłownemu „otwarcu encyklopedii” — symboliczne „otwieranie się pamięci”. Modelowego przykładu do obserwacji tego zabiegu dostarcza czterowers:

Przecież każda kropla krwi mogłaby
napisać swoją szkarłatną Iliadę.
Każdy świt mógłby się stać autorem
ciemnych wspomnień. [...]

Powtórzeniom zaimka upowszechniającego „każdy” towarzyszy konstrukcja zdania w trybie przypuszczającym. Metaforyczny obraz „pisania krwią” („życio-pisanie”), ustawiający „kroplę krwi” w roli twórcy dzieła sztuki, szuka pokrewieństwa z równie nietypowym autorem — „świtem”. W obu figurach poetyckich akt tworzenia został odintelektualizowany i odebrany człowiekowi, który stał się w tych wizjach raczej przedmiotem niż podmiotem dzieła. Paralelizm formalny zawdzięczamy również obecnej w obu zdaniach iście

¹³ Zob. *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960, s. 343—344.

barokowej grze kontrastów. Zestawieniu „dwóch nieskończoności” ze zdania pierwszego („kropla krwi” — „Iliada”), wiążącemu w koncepcie sferę ciała i ducha, odpowiada konsekwentnie, w zdaniu drugim, oksymoroniczne powiązanie „świtu” i „ciemnych wspomnień”.

Paralelizmy, wyliczenia i powtórzenia tak silnie związane z folklorem, z którego wywodzi się przecież gatunek kołysanki, i tak gęsto wypełniające wiersz Zagajewskiego, przesądzające wręcz o zamyśle całej kompozycji („pierścion”¹⁴), trudno uznać wyłącznie za przejaw „kołysankowej” inkrustacji. Gdyby, kierując się chociażby inicjalnym, zaprzeczającym konwencji *Nie zaśniesz dzisiaj...*, serię chwytów konstrukcyjnych, potwierdzających tytułowe określenie gatunkowe, sprowadzić do roli aluzji formalnej, to pozostałoby nam ograniczyć odczytanie jej funkcji jako stylizacji. Strategię intertekstualną autora wypadłoby wówczas uznać za przejaw „polemicznej reminiscencji stylistycznej”¹⁴. Niewątpliwie tekst dostarczyłby nam wystarczających argumentów na rzecz tak postawionej tezy. Znaleźlibyśmy się wtedy tylko o krok od uznania dostrzeżonej stylizacji za parodystyczną czy też za przypadek „antykołysanki”. Stylizacyjne zawężenie pozbawiłoby nas jednak możliwości pełniejszego odczytania wiersza Zagajewskiego. W posłużeniu się kodem „kołysanki” nie dopatrywałbym się bowiem ani gestu negacji wzorca (co mogłoby świadczyć o parodii), ani też śladów „afirmującej re-kreacji poetyki” (przypadek pastiszu)¹⁵. Można by złośliwie zauważyć, że Zagajewski „jest za, a nawet przeciw”. Jeśli tak jest, a takie stanowisko pragnę prezentować, to w poszukiwaniu sensów trzeba poszerzyć horyzont genologiczny, bez utraty wszak z pola widzenia faktu, że pozostajemy w kręgu kołysanki. Rzecz jasna kołysanki, która w tym przypadku nie należy do „literatury użytkowej”, lecz aktualizuje się w tekście „poezji wykształconej”, i której nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie próbował śpiewać żadnemu dziecku nad kołyską.

Odchodząc od wniosków, jakich dostarczyłoby kierowanie się wyłącznie lingwistycznym ujęciem: gatunku — czynnika formotwórczego (na przykład kwestia dostrzeżenia negacji parodystycznej; po Bachtinowsku rozumując — usuwającej nasz tekst poza obręb gatunku kołysanki¹⁶), wydaje się właściwe zaproponowanie lektury zorientowanej bardziej historycznie niż deskryptyw-

¹⁴ Zob. S. Balbus: *Typologia strategii intertekstualnych i jej kryteria semantyczno-pragmatyczne*. W: Tenże: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 81.

¹⁵ Odnoszę się do rozumienia kategorii parodii i pastiszu przedstawionego w pracy R. Nycza: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: Tenże: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993, s. 151—188.

¹⁶ „Gatunki parodystyczne — pisał Bachtin — nie należą do gatunków, których parodie stanowią.” Zob. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grąjewski. Warszawa 1982, s. 509. W innym miejscu Bachtin podaje przykład „sonetu”: „forma sonetu w sonecie parodystycznym nie jest wcale gatunkiem, czyli formą całości, jest natomiast przedmiotem przedstawienia; sonet jest tutaj bohaterem parodii” (s. 501).

nie. W perspektywie potrzeby rozumienia tekstu przychodzi systematykę zastąpić semantyką gatunków. Pytanie o gatunek nie może być pytaniem formalnym. Bliska takiemu podejściu będzie koncepcja genologiczna Jonathana Cullera, w której „konwencje gatunku” to „w rzeczywistości możliwości znaczenia, sposoby oswajania tekstu i znajdowania dla niego miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę”¹⁷. Aktualną propozycją pozostaje obserwacja historycznej zmienności gatunków wskutek działania „pozaliterackich sfer odniesienia” („tendencji strukturalnych”), co na przykładach liryki XIX-wiecznej pokazał Czesław Zgorzelski¹⁸. Celem analizy będzie zatem rozpoznanie w wierszu „pokładów genologicznych”, jakby rzecz nazwał Ireneusz Opacki¹⁹. Stawiając problem na płaszczyźnie intertekstualnej, dążyć będziemy do uchwycenia znaczeń utworu zrodzonych w wyniku samej możliwości odczytywania go na tle interferujących z nim „kodów” czy „dyskursów” (albo: stylów mówienia, gatunków, tendencji strukturalnych) i — następnie — odniesienia ich do możliwego „gatunku koronnego”.

Wspominałem już o niewątpliwym posłużeniu się przez Zagajewskiego językiem kołysanki. Pierścieniowa kompozycja, paralelizm składniowo-znaczeniowy, wyliczenia i powtórzenia wyrazowe sprzyjają tu nastrojowi odrealnienia rzeczywistości przedstawionej — budowaniu łączności z wizją senną. Folklorystyczna geneza tego języka każe również pamiętać o ewokowaniu innych sensów wnoszonych przez określoną budowę tekstu. Kluczowy dla nas zabieg „powtórzenia” ma w folklorze funkcję rytualną, jak pisze Jerzy Bartmiński, „pozostaje też w widocznym związku z koncepcją czasu nawrotowego (sakralnego)”, „kształtuje raczej postawę kontemplatywną i emocjonalną”²⁰. Nie inaczej skutkuje też ów chwyt w przypadku analizowanego utworu.

Jeden z paradoksów wiersza Zagajewskiego polega na ustawieniu kodu wywodzącego się z obszaru „kultury niskiej” w roli „mówiącego” w imieniu „kultury wysokiej”. Gatunek o ludycznej, „użytkowej” proveniencji poświadcza postawę estetyczną przeciwstawianą prymitywnemu ludyzmowi społeczeństw końca wieku. Zderzenie brzmienia tytułu z *incipitem* (*Kołysanka* — „Nie zaśniesz dzisiaj...”) unaocznia bowiem funkcję metaliteracką i sprawia, że jednym ze sposobów odczytania wiersza jest potraktowanie go jako wypo-

¹⁷ J. Culler: *Konwencja i oswajanie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybór M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 155.

¹⁸ Cz. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 144—160.

¹⁹ Odwołuje się tu do koncepcji przedstawionej przez I. Opackiego w artykule: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 131—167.

²⁰ J. Bartmiński: *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 266.

wiedzi na temat poezji²¹. W ramach utworu wypowiedź ta jest elementem rozleglejszego kodu sztuki (kultury). Reprezentują go jeszcze „książki”, „encyklopedia”, „dawni poeci”, „Iliada”. Zaryzykuję również przypisanie do tego pola zwrotu: „będziesz kołysać się między chmurami”. Odniesienie do frazeologizmu „bujać w obłokach” ewokuje wizję bohatera lirycznego — artysty, zgodnie ze znaczeniem językowego pierwowzoru „pogrążonego w marzeniach, dalekiego od realnego świata”. Otrzymujemy tu, co warto zauważyć, wizję koherentną z sensami wnoszonymi przez sumę elementów „kołysankowej” organizacji wiersza.

Kod kultury idzie w parze z kodem pamięci. Dyskurs „wspominania” przekracza w świecie wiersza ramy zdarzenia językowego: „serce spuchnięte od wspomnień”. Długotrwałe, pracowite „przypominanie” („będziesz długo myślał o tym, co się stało i czego nie było”) przekłada się na fizycznie uobecnione emocje („oczy czerwone, piekące”), a jednocześnie waloryzowane jest dodatkowo, gdy obejmuje poezję — pamięć jako ratunek: „otworzy się pamięć, jak spadochron”. W obrębie struktury wiersza trwa natomiast nieustanne „przypominanie” mowy „kołysanki” („pamięć gatunku”), artykułujące utratę i tęsknotę. Bezsensowność nocnego rozpamiętywania, obcowania z literaturą, rozmyślań, wyodrębnia bohatera lirycznego z „rozrywkowej” scenarii bezsensowności metropolii.

Czas przeszły staje w wierszu naprzeciw teraźniejszości, która przemawia językiem mediów i kultury masowej. Ta ostatnia manifestuje bez troski ludzmi języka widowisk: „sztuczne ognie [...] nad miastem”, „światło fajerwerków”. Kontekst języka mediów znaleźć można w epatowaniu grozą i lękiem, w nadmiarze zdarzeń i komunikatów, z którymi miałby poradzić sobie adresat liryczny: „zbyt wiele ci opowiedziano, za dużo się zdarzyło”. Nadmiar otrzymywanych informacji, nadmiar realnego (opowiedzianego) świata występuje tu przeciw pamięci. Funkcją tego nadmiaru w danej teraźniejszości jest, jakby to ujął Baudrillard, „dezaktualizacja pamięci”²². Jeśli przyjąć za nim również, że „informacja niszczy wydarzenie, a następnie niszczy samą siebie jako wydarzenie”²³, to gest kreacji poetyckiej w wydaniu Zagajewskiego staje tu w podwójnej opozycji. Raz jako aktualizacja pamięci — historii przetworzonej w sztukę („każda kropla krwi mogłaby napisać swoją szkarłatną Iliadę”), drugi raz — przez wiarę w trwanie samej sztuki. Sensy wiersza nie dają się jednak okiełznać w prostych opozycjach: przeszłość — teraźniejszość, elitarność — masowość, kreacja — „wiadomość”, bezsensowność jednostkowego wspominania — bezsensowność „świateł wielkiego miasta”.

²¹ Możemy wyjaśnić ten chwyt w kategoriach *vraisemblance*, przykład „konwencji naturalności” J. Cullera. Zob. J. Culler: *Konwencja i oswajenie...*, s. 178.

²² J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem*. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 46.

²³ Tamże, s. 95.

Dyskurs historii i pamięci potrafi przecież posługiwać się kodem zagrożenia („szkarłatna Iliada”, „ciemne wspomnienia”). Pojawia się wreszcie dyskurs militarny — z jednej strony skontaminowany z pamięcią („książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy”), z drugiej strony demaskujący intencje kultury masowej („cel ruchomy i jasny w świetle fajerwerków”). „Armia” poetów trzymająca straż i osłaniająca bohatera przed obstrzałem, jednakowoż językowo razem z nim wpłątana w wojnę. Wrażenie grozy potęguje dodatkowo profetyczny ton całej wypowiedzi.

Trudno, jak sądzę, oprzeć się narastającej w wierszu wizji katastroficznej. Po jej stronie staje między innymi obecny w wierszu „tekst Miasta” — współczesnego Miasta Światła („fenotypicznie” najsilniej chyba zrealizowany przez Paryż czy Nowy Jork), którego nocny styl życia realizuje się w swoistej „poetyce bezsenności”: „Tyle blasku w oknie”. Przynależne do tej poetyki „sztuczne ognie nad miastem” czy „światło fajerwerków” zdają się symbolizować cywilizacyjny wariant „pożaru świata”. „Ogniste niebo” należy, oczywiście, do podstawowych elementów katastroficznego sztafazu. Podobnie jak obraz „popiołu”. Wskazane już wcześniej paralelne zestawienie: „sztuczne ognie rosną nad miastem” — „kominy, które rzucają w górę garść popiołu” w elementach realnego świata każe szukać przeczucia katastrofy, wydobywa groźę z „dziwnej fantastyki rzeczywistości”²⁴. Warto w tym miejscu powrócić do sfery muzyczności tekstu — organizacji brzmieniowej, która dopomina się szczególnie głośno o dostrzeżenie instrumentacji głoskowej, zwłaszcza następującego fragmentu:

[...] Otworzy się encyklopedia
i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani,
osłonięci przed chłodem. Otworzy się pamięć,
jak spadochron, w nagłym syku powietrza.
Otworzy się pamięć i nie zaśniesz wcale,
będziesz się kołysać między chmurami,
cel ruchomy i jasny w świetle fajerwerków.

Głoska „o” zdominowała przestrzeń fonetyczną w tym fragmencie przede wszystkim przez trzykrotne, anaforyczne pojawienie się słowa „otworzy”. Anafora również wydobywa i uprzywilejowuje pozostałe użycia samogłoski „o” (dodajmy obecnej także w tytule), wprowadza, jak moglibyśmy powtórzyć za Jakobsonem, „*leitmotiv* wokaliczny”²⁵. W analizie wiersza Słowackiego

²⁴ Metafora Konstantego Troczyńskiego, której używam w rozumieniu Marka Zaleskiego, kiedy komentował za jej pomocą poezję tzw. drugiej awangardy. Zob. M. Zaleski: *Przygoda drugiej Awangardy*. Wrocław 1984, s. 215–231.

²⁵ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: Tenże: *W poszukiwaniu języka*. T. 2. Warszawa 1989, s. 113.

O! nieszczęśliwa! O! uciemieżona... Jakobson sygnalizuje „ciemny timbr” szerokiego „o”, zwłaszcza pod akcentem wyrazowym. Skupione, ciemne „o”, pozostające w zgodzie semantycznej z wyrazami „noc” i „kołysanka”, szuka w tkance dźwiękowej wiersza zgody z typową dla gatunku, w dodatku również w samym słowie „kołysanka” immanentnie obecną, instrumentacją płynną i nosową. Słyszymy to wyraźnie już w pierwszych wersach:

Nie zaśniesz dzisiaj. Tyle blasku w oknie.
Sztuczne ognie rosną nad miastem.

Ciemne „o”, zwłaszcza ustawione w bezpośrednim sąsiedztwie, zdaje się pogłębiać melancholijny spokój i monotonię kołyszących nosówek:

Nie zaśniesz. Otworzy się encyklopedia
i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani,

Dla planu wiersza Zagajewskiego oznacza to kolejną konfrontację znaczeń. Subtelny katastrofizm planu wyrażania ujawnia się bowiem w realizacji gatunku będącego znakiem arkadyjskości. Taką, „arkadyjską” rolę kołysanki wskazywał, przypomnijmy, Ireneusz Opacki, dostrzegając w przykładzie z poezji Baczyńskiego jedną ze „ścieżek”, która „wiedzie tę twórczość ku terenom swobodnej fantazji, ku terenom kraju czystej wyobraźni. Kraj ten nazywa się kołysanką, bajką”²⁶.

W świecie przedstawionym wiersza Zagajewskiego znaki zostają odwrócone: współczesnej, pozornej Arkadii masowych rozrywek i wielkomiejskiej bezsenności przeciwstawia się „pamięć” kołysanki. Ludyzm, tradycyjnie w obliczu katastrofy wartościowany dodatnio, jako rodzaj „wyzwolenia przez zabawę”²⁷, teraz sam niesie Zagładę. Ludowa kołysanka natomiast, jako symbol przeszłości, staje po stronie kreacji, sztuki, wartości wysokich, choć jednocześnie każe pamiętać o ludycznej genezie poezji w ogóle, „zrodzonej w zabawie i jako zabawa”²⁸. Kołysanka pojawia się fragmentarycznie w świecie jej nieprzychylnym („tyle blasku w oknie”), niemożliwym do jej pełnego zaistnienia. Sytuację taką, w ujęciu przywoływanego już „wariantu postromantycznego” Edwarda Balcerzana, musielibyśmy uznać za przykład funkcjonowania „gatunku niemożliwego w danej rzeczywistości komunikacyjnej”²⁹.

²⁶ I. Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K.K. Baczyńskiego*. W: Tenże: *Król Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 197.

²⁷ Zob. K. Dybciak: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 181–201.

²⁸ J. Huizinga: *Zabawa i poezja*. W: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 174–194.

²⁹ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe...*, s. 168.

W poezji polskiej po roku 1970 znajdziemy jednak wcale nieodosobnione przypadki dążenia do „niemożliwego”, co jest, tak jak w wierszu Zagajewskiego, w moim przekonaniu, opowiedzeniem się za „kołysanką”, tyle że osiągalną „fragmentarycznie” albo wręcz przechodzącą w „pieśń poranną” (z wyeksponowanym „świtem”, „światłem”). Inne realizacje „kołysanki” jako gatunku, jeśli mogę się tak wyrazić „możliwego inaczej”, bliskie są „pobudkowemu profetyzmowi” wiersza Zagajewskiego, potwierdzają ton katastroficzny i, w nagromadzeniu, pozwalają wyodrębnić czytelną postawę elegijną. Przywołać można na przykład *Kołysankę*³⁰ Stanisława Barańczaka:

Śpij; w ciszy, w cieniu sinym śpij,
 śpij w ciepłym ciele nieba o siwej godzinie
 świtu, szarego świergotu, sitowia
 szumiącego za szybą; śpij, z kącika ust
 rozchylonych niech spływa nikła nitka śliny,

śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią
 pod białym plastrem kartki, którą wczoraj
 pokryłeś literami okrągłymi jak
 rana rannego słońca, wzbierająca ropą
 pod przetartym obłoków opatrunkiem; nie

śpij, nie budź się, świergocze świt
 i szary szum sitowia szepcze cicho:
 śpij, w śnie się schowaj, umknij przed
 mroźną zawieją ciał jak ty skulonych,
 którym ze skroni spływa nikła nitka krwi,

uciekaj za zamknięte
 okiennice oczu
 (nie ty będziesz zasuwając ich powieki,
 śpij),
 skryj się za drzwiami
 uchylonych ust.
 (nie ty będziesz im szczęki podwiązywać,
 śpij),
 schroń się za ścianę
 rozgrzanej pościeli
 (nie ty masz ich nakrywać prześcieradłem),

śpij; w ciszy, w świetle ostrym śpij,
 ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne promienie
 okrągłych liter, zwrócone do wewnątrz;
 w te kolczaste obroże musisz wcisnąć szyję,
 pora już wstać

³⁰ S. Barańczak: *Kołysanka*. W: Tenże: *Dziennik poranny*. Poznań 1981, s. 69.

Współczesne realizacje „kołysanki” zmierzają w stronę poezji żałobnej, u Barańczaka wręcz ocierając się o makabrę z wizji *ars moriendi*. Podobnie jest w *Kołysance na przebudzenie*³¹ Jarosława Markiewicza:

[...] Mija czas, nie widać kresu
wędrowania, ale zbliża się kres
wędrowca. I wędrowiec umiera
pod płótem. Na płócie siedzi kot.
Kot na płócie, przyczyna naszego
nieszczęścia. W życiu kota
minęła jedna chwila, a tutaj
wielki stos trupów. [...]

W celu wyartykułowania jednoznacznej przepowiedni śmierci wykorzystał z kolei sonetową „kołysankę” Krzysztof Paczuski w wierszu *Nad ranem. Kołysanka*³²:

Nie bój się miła, śmierć przyjdzie na pewno,
by opiekuńczym otoczyć ramieniem
wszystkie złe myśli: śmiech, płacz i znużenie
i świt złowrogi, i żelazną ciemność.

Nie bój się. Mówisz, że dni wolno biegać,
że czas beczasem upił się i drzemie.
Z drzew już wycesał wiatru mokry grzebień
ostatnie liście. Śmierć przyjdzie na pewno.

Śpij, miła, we śnie upadną reżimy,
a wolność rosą zabłyśnie na łąkach.
Z banieji wrócą zapomniane rymy,
by zdradę z kłamstwem postawić do kąta.

Tymczasem usnij, Śmierć przyjdzie tej zimy.
Spójrz, oto ona z ganku biała stąpa.

Każdy z tych wierszy podkreśla, również w warstwie organizacji tekstu, identyczną jak u Zagajewskiego potrzebę „kołysanki”, artykułowaną mimo niesprzyjającej sytuacji komunikacyjnej. Podobną konfrontację gatunku z tonem żałobnym, elegijnym odnajdziemy w poezji międzywojennej, na przykład w twórczości Jerzego Lieberta, którego *Kołysanka jodłowa*³³ przywołuje dodatkowo tradycje „skargi”:

³¹ J. Markiewicz: *Kołysanka na przebudzenie*. W: Tenże: *Wybór wierszy*. Warszawa 1988, s. 234.

³² K. Paczuski: *Nad ranem. Kołysanka*. W: Tenże: *Narodziny światła*. Lublin 1992, s. 35.

³³ J. Liebert: *Kołysanka jodłowa*. W: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*. Oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. T. 1. Warszawa 1984, s. 450–451.

Koniec wróżą lekarze.
 Przyjechała rodzina,
 sfrasowani grabarze
 Męża, brata i syna. [...]

Poprzez wonność jodłową
 Pójdą, każde w swą stronę,
 Ciało — w ziemię lipcową,
 Dusza — w góry zielone.

oraz w *Kołysance* z *Hymnów* Józefa Wittlina³⁴:

[...] Lica wam pogłaska,
 Wypogodzi czoła
 Dobrego anioła
 Łaska.

Cicho, cichuteńko
 Powieki wam stuli,
 Nie będziecie czuli
 Nic.

Poezja Zagajewskiego wydaje się jednak znacznie bliższa innemu obszarowi poezji międzywojennej, co sygnalizowało już odkrycie w niej katastroficznej wizji świata. Znakiem tej wizji jest pamięć „arkadyjskiej” kołysanki towarzysząca Zagładzie.

Takie użycie języka gatunku odnajdziemy w czasie wojny w dorobku Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. O pożądanym kierunku recepcji decyduje tu silniejsze niż w innych przykładach akcentowanie „sytuacji komunikacyjnej”, jak na przykład w *Kołysance, którejś wiosny...*, opatrzonej dopiskiem: „szpital, kwiecień 41 r.” Ale obrazowanie katastroficzne, świat wojny, wkracza również bardziej zdecydowanie w obszar samego tekstu, jak na przykład w *Kołysance* z 21 grudnia 1941 roku:

Nie bój się nocy — ona zamyka
 drzewa lecące i ptasie tony
 w niedostrzegalnych, mrocznych muzykach,
 w przestrzeni kute — złote demony,
 które fosforem sypiąc wśród blasku
 wznoszą się białe, modre, różowe,
 wznoszą się w lejach żółtego piasku,
 w chmurach rzeźbione unoszą głowy. [...]

³⁴ J. Wittlin: *Kołysanka*. W: Tenże: *Poezje*. Warszawa 1978, s. 43—44.

i w *Kołysance* z sierpnia 1941 roku:

[...] Wiedzie się echo odcięte od ust.
do spopielających polan zmierzchu,
rozcina ziemię, wędnącą, niebiesko
astrologicznych komet nóż.
Cicho, zwierzęta łagodne —
dnia rozpalone żelazo
ktoś jakby w wodę z sykiem wrzucił. [...]

„Kołysanka” jako element przeciwstawienia się rzeczywistości katastrofy należy w poezji Baczyńskiego, na co zwracał uwagę Ireneusz Opacki, do formuły „gestu magicznego” równoznacznego z gestem kreacji poetyckiej („magiczny gest istnieje tu przede wszystkim jako prośba o ten gest, jako prośba o odmienienie świata”³⁵). Widać to bardzo wyraźnie w dalszej części jednej z cytowanych *Kołysanek*:

[...] Nie bój się nocy. To ja nią wiodę
ten strumień żywy przeobrażenia,
duchy świecące, zwierząt pochody,
które zaklinam kształtów imieniem. [...]

Ostrość gestu Baczyńskiego: „zaklinam kształtów imieniem”, pozwala — w moim przekonaniu — równie ostro ujrzeć przeciwstawienie „świata pamięci” i „zagrożonego świata” w wierszu Adama Zagajewskiego. Przeciwstawienie, dodajmy, potwierdzające również pozytywne waloryzowanie języka „kołysanki”, dalekie od woli negacji wzorca.

W poezji lat trzydziestych w roli składnika świata arkadyjskiego pojawia się „kołysanka” u Józefa Czechowicza, z którym notabene Zagajewski wydaje się mieć wiele, jako artysta, wspólnego, jak chociażby: w postawie wobec świata manifestowany „arystokratyzm ducha” czy artykułowane w wierszach przekonanie o wielości światów i przemienności rzeczywistości. „Kołysanki” obecne są w wierszach dziecięcych Czechowicza, ale „motyw kołysanki”³⁶ odnajdziemy i poza nimi. Interesujący nas układ „sielanka — zagłada” wyrażony został na przykład wprost w *Piosence ze łzami*³⁷:

Kołysanki
z dalekich okien zmarszczki blasków złotych

³⁵ I. Opacki: *Elegia optymistyczna...*, s. 200.

³⁶ Określenie Tadeusza Kłaka. Zob. T. Kłak: *Wstęp*. W: J. Czechowicz. *Wybór poezji*. Wrocław 1985, s. LXII.

³⁷ Tamże, s. 10–11.

na ścianie
 próżno tam dosięgać rączką
 w dużej książce malowanki
 zimowych dni narkotyk
 Słowa z żalu
 taka piosenka co się w niebo wsączy
 ja jednak wierzę
 oddaję się wszystkim falom
 niech mnie daleko niosą niech nikt nie stoi przy sterze
 kołysanki takt ostatni się skończy
 w straszliwych burz gwałtowności [...]

Z poetów „kręgu czechowiczowskiego” warto przytoczyć *Kołysankę*³⁸ Henryka Domińskiego — modelową wręcz realizację obserwowanego przez nas przypadku:

Uśnij nam, uśnij, maleńki,
 malowany biskup w katedrze
 da ci pierścień świecący do ręki,
 sen jak wieża kościelna zaszemrze.

Uśnij nam, uśnij, syneczku,
 czemu czoło marszczy ci gniew?
 Na mogiłkach już zaszło słońeczko,
 tylko chmura została jak krew.

Uśnij nam, uśnij, nowo narodzony,
 z księżycem w żrenicach cicho sobie leż.
 Uśnij nam, uśnij gromem otoczony,
 szumi noc skrzydlata, kosmata jak zwierz.

Rzecz jasna, najbardziej znaną pozostaje *Kołysanka*³⁹ z tomu *Trzy zimy* (1936) Czesława Miłosza dedykowana Józefowi Czechowiczowi, otwarta następującą strofą:

Nad filarami, z których smoła ścieka,
 w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska,
 pod śpiew saperów o losie człowieka
 kołysze płacz dziecinny kołyska. [...]

Janusz Kryszak interpretując ten wiersz, zwraca uwagę na „dramatyzm”, który „rodzi się z napięcia między próbą przywołania porządku właściwego

³⁸ H. Domiński: *Kołysanka*. W: *Poezja polska 1914–1939. Antologia...* T. 2, s. 331.

³⁹ Cz. Miłosz: *Kołysanka*. W: *Tenże: Poezje*. Warszawa 1988, s. 22.

kołysance a ingerującym ciągle kontekstem porządku rzeczywistości”. Pisze o „dramatycznej niemożliwości kołysanki”: „— najpierw w rozwijający się porządek bajki wdziera się piosenka żołnierska, a wreszcie w ostatnich wersach sam narrator, podejmując próbę opowieści budującej świat oczyszczony z grozy, uświadamia sobie niemożliwość spełnienia tego zamiaru”⁴⁰. Marek Zaleski zastanawiając się nad tym samym, pyta: „A może jest to głos samego autora, przyznającego się, że nie potrafi skończyć tego wiersza zgodnie z wymogami gatunku, że nie potrafi napisać sielskiej kołysanki [...]?”⁴¹.

Adam Zagajewski także „nie potrafi napisać sielskiej kołysanki”, ale też nie to jest jego zamiarem. „Sielska kołysanka” nie nadawałaby się pod koniec XX wieku nijak na „język przekładu zjawisk społeczno-politycznych”⁴², a bycie takim właśnie językiem oczekujemy od gatunku. Właściwe określenie „współrzędnych historycznych i społecznych”, adekwatne otwarcie się tekstu na współczesne mu znaczenia zapewnić mogła w tym przypadku jedynie „czarna kołysanka”. Nazwą tą obejmujemy tu również, dla odróżnienia na przykład od „kołysanki sielskiej” czy „użytkowej”, inne przywoływane wcześniej realizacje gatunku, jak również niecytowane w niniejszym tekście „animalistyczne” *Kołysanki* Anny Świrszczyńskiej (inc. „W porę dżdżystą wstają z lasów narody kazirodcze...”) i Wojciecha Bąka (inc. „Śpijcie kaci niewinni...”) z lat trzydziestych⁴³.

Określenia „czarna kołysanka” użył Adam Zagajewski w wierszu *Starszemu bratu* z tomu *Pragnienie* (1999)⁴⁴:

Z jakim spokojem idziemy
przez dni i miesiące,
jak cicho śpiewamy
czarną kołysankę,
jak łatwo wilki porywają
naszych braci,
jak lekko
oddycha śmierć,
jak szybko
płyną okręty
w tętnicach.

Rozumienie epitetu odnoszę tu do sensów obiegowych, jakie ukuły się wskutek użycia takich między innymi nazw gatunkowych, jak: „czarny polo-

⁴⁰ J. Kryszak: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz 1985, s. 70–71.

⁴¹ M. Zaleski: *Przygoda Drugiej Awangardy...*, s. 231.

⁴² Zob. na ten temat I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych...*, s. 161–162.

⁴³ Zob. *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór M. Głowiński, J. Sławiński. Cz. 2. Wrocław 1987, s. 596 i 653.

⁴⁴ A. Zagajewski: *Starszemu bratu*. W: Tenże: *Pragnienie*. Kraków 1999, s. 11.

nez”, „czarna proza”, „czarny karnawał” itp. Rzecz jasna w obrębie naszej wspólnoty kulturowej trudno uwolnić się od symbolicznych znaczeń czerni, — jako koloru nocy, żałoby, śmierci i królestwa zmarłych⁴⁵. Zasadność odniesienia tego epitetu do współczesnych realizacji kołysanki zdają się potwierdzać wiersze, których czytelność staje się ograniczona bez intertekstualnego odniesienia na przykład do *Kołysanki* Miłosza. Jak w przypadku *Kołysanki* Jerzego Gizelli⁴⁶ z 1977 roku:

Mamo ratuj się
W ogrodzie dyndają
Trzeszczą
Rozmowy w strasznym języku
Słyszę

Synku nie krzycz
Późno już
I śpij
Ty trudny
Zasmarkany [...]

czy Romana Bąka⁴⁷, którego *Kołysanka* z 1982 roku dedykowana jest wprost Czesławowi Miłoszowi:

[...] a żeby to tam kretyny posnęły
z łóžeczek pyski wywałą raz dwa
i nuże gadać przemawiać i wrzeszczeć
janiełek przasny na fujarce gra [...]

otwiera żyły matka pięść zaciska
żłopią kretyny krew jak zsiadłe mleko
janiełek przasny na fujarce gra
janiełek przasny na fujarce gra

Znany z tekstu Miłosza gest rezygnacji („Dalej nie umiem”) towarzyszący potrzebie mówienia „językiem kołysanki” odnajdziemy w wierszu Zbigniewa Herberta *Nie mam komu*⁴⁸:

Nad zaciekami ciemnych snów
i nad rozpaczą nocnych godzin

⁴⁵ Zob. między innymi D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 117.

⁴⁶ J. Gizella: *Kołysanka*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Wybór K. Karasek. Warszawa 1997, s. 577.

⁴⁷ R. Bąk: *Kołysanka*. W: Tenże: *Ulica gdzie sprzedają zapalki*. Poznań 1985, s. 36—37.

⁴⁸ Z. Herbert: *Nie mam komu*. W: Tenże: *Podwójny oddech*. Gdynia 1999, s. 95.

czuwa Twój krzyk i piąstki dwie
i martwy dzień Twych nienarodzin
i pochylona matki twarz

Kołysze płacz maleńskie sny
unosí lekkie ciało marzeń
i kołysanka się układa:
Patrz noc wynosi kosze gwiazd
i tak jak ryby puszcza w błękit

— A teraz trzeba o królownie [...]

Dzisiaj bajka się nie składa [...]

Potrzeba „kołysanki” staje tu naprzeciw „niemożliwej” sytuacji komunikacyjnej. Pośrednio i bezpośrednio manifestowana świadomość kodu krzyżuje się z opanowującą tekst inną konwencją mówienia, której koherencję współtworzą: „ciemne sny”, „rozpacz”, „krzyk”, „martwy dzień nienarodzin”. W wierszu Aleksandra Wata z roku 1956 interesujące nas konwencje skrzyżowane zostały już w tytule: *Kołysanka dla konającego*⁴⁹, w innym zaś tekście Wata pojawi się „w kołysankę już przemieniony płacz”⁵⁰.

„Czarna kołysanka” także w wydaniu Zagajewskiego to wiersz, w którym oblicze „kołysanki” modelowane jest, jak wielokrotnie zauważaliśmy, oddziaływaniem innych „tendencji strukturalnych” i „złóż genologicznych” (wśród nich bodaj najwidoczniejszym jest elegia). Ciemny nastrój utworu Zagajewskiego kształtuje, oprócz wskazywanych już elementów (od instrumentacji dźwiękowej po pesymistyczną diagnozę cywilizacji), bezpośrednia obecność tematu śmierci. Z jednej strony jest to temat odnajdywany w negatywnym doświadczeniu grozy medialnej i śmierci zgotowanej przez Historię — bezduszną autorkę krwawych eposów („za dużo się zdarzyło”, „ciemne wspomnienia”, „szkarłatna Iliada”). Z drugiej natomiast strony obraz śmierci towarzyszy nieodwołalnie odkrywaniu pozytywnego („trwałego”) dorobku przeszłości — minionych pokoleń. Ten drugi aspekt dobrze widać w klasycznie elegijnym obrazie pochodzenia cieni zmarłych: „Otworzy się encyklopedia i wyjdą z niej dawni poeci, starannie ubrani, osłonięci przed chłodem”. Obraz ten powraca pod koniec wiersza wprost, wypełniając elegijny krajobraz „cieniami”. Co ciekawe, w ramach tego właśnie krajobrazu znajduje swoje miejsce bohater-adresat wypowiedzi lirycznej: „staniesz się cieniem i spotkasz inne cienie”. Wkraczamy w obszar „kodu romantycznego” i słyszymy, jakby bohater Zagajewskiego powtarzał wręcz za Słowackim: „Dziś was rzucam

⁴⁹ A. Wat: *Kołysanka dla konającego*. W: Tenże: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1987, s. 57–58.

⁵⁰ Tamże, s. 223.

i dalej idę w cień — z duchami —”⁵¹. Finalne przeistoczenie, choć jest krokiem w stronę krainy umarłych, stanowi w przypadku bohatera wiersza jednocześnie kres „osobności” odczuwanej w świecie rzeczywistym. Potwierdzeniem takiego rozumowania może być interpretacja pozostałych wierszy Adama Zagajewskiego z tomu *Plótno*, zwracająca uwagę na „pełną alienację bohatera lirycznego”, „rosnące poczucie zagrożenia” i nadzieję „przeniesienia się w świat trzeci”, która oznacza „przekroczenie progu śmierci”⁵². Sytuacja identyczna do tej, w jakiej znajdujemy bohatera lirycznego *Kołysanki*, bardziej wprost zwerbalizowana została na przykład przez podmiot innego wiersz z tego samego tomu, podobnie postawionego wobec „pochodu cieni zmarłych”:

Nie wolno mi jeszcze żyć w wierszu,
muszę przebywać w świecie, w mieście.
Tylko umarli mogą rozgościć się w poezji,
przychodzą tu jak biedni skrzypkowie
o sinych od mrozu palcach
i długo śpią na łóżkach wersów.⁵³

To, co dla pierwszoosobowego podmiotu, wypowiadającego się w czasie teraźniejszym, jest jeszcze trzeźwą refleksją, w przypadku bohatera lirycznego (transpozycja ty = on) może zostać przekroczone w onirycznym zdarzeniu: „staniesz się cieniem i spotkasz inne cienie”.

Odczytywanie *Kołysanki* Zagajewskiego na tle współczesnej poezji polskiej i stanu najnowszej świadomości genologicznej, ujawnia obecność elegijnych sensów wiersza na prawach „gatunku koronnego”. Najbliższy kontekst literacki stanowią tu między innymi poezje Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Ewy Lipskiej czy Stanisława Barańczaka. Tych twórców połączyła Anna Legeżyńska formułą „ironicznej elegijności” w książce *Gest pożegnania*: „Nowa elegijność tworzy, jak sądzę, charakterystyczny i może najsilniejszy nurt w literaturze końca wieku, łączący tradycję z głównymi rytmami liryki współczesnej. W nurcie tym splatają się niepokoje poetów i filozofów, odbija się świadomość katastroficzna, rosną tęsknoty metafizyczne. Elegijność ironiczna zdaje się tekstem epoki: jej świadectwem i bilansem, konsekwencją przełomu i ewokacją niepokojącego jutra.”⁵⁴

⁵¹ J. Słowacki: *Testament mój*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 1. Wrocław 1949, s. 112.

⁵² Zob. na ten temat J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 143–146.

⁵³ A. Zagajewski: *Plótno*. Paryż 1990, s. 58.

⁵⁴ A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 9.

Obok *Gestu pożegnania* postawić tu trzeba formułę *Poezja żalu*, w której z kolei Krzysztof Kłosiński⁵⁵ znajduje, w książce o tym właśnie tytule, miejsce między innymi dla wierszy Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej⁵⁶, odświeżając przy tym dla języka współczesnej „żałobnej” genologii: „żał”, „lament”, „prozopopeję”. Na „uporczywe powracanie tonu elegii”⁵⁷, jako jeden z „ważnych motywów poezji ostatnich lat”, zwracał uwagę Marian Stala, mając szczególnie na uwadze tom *Światło* (1994) Bronisława Maja oraz utwory nowych, młodszych od Maja autorów. W obszarze wyznaczonym pomiędzy „gestem pożegnania” a „poezją żalu” znajduje się, w moim przekonaniu, również miejsce poezji Adama Zagajewskiego, którą nader trafnie zdefiniował krytyk szwedzki, Ole Hessler, uznając, że „utwory Zagajewskiego to pozbawione łez elegie”⁵⁸.

Wiersz Adama Zagajewskiego przeczytany w gatunkowej perspektywie „czarnej kołysanki” wydaje się oddalać tę twórczość od możliwości interpretacji w duchu jednoznacznie „jasnej” afirmacji „bogactwa świata” czy „zachwytu różnością”. *Kołysanka*, już w etymologicznym znaczeniu tytułowego wyrazu, wskazująca na ruch wahadłowy — kołysanie się, rozchwanie, brak stabilności, bycie pomiędzy, zwraca uwagę na „ciemne miejsca” poezji Zagajewskiego. Wiersz, tak jak reszta tej twórczości zawieszony jest albo, mówiąc językiem poety z innego utworu, „waha się wciąż pomiędzy ironią i lękiem”⁵⁹. Pokazuje konfrontację grozy i rzewnej melancholii, dla której odległej i symbolicznej korespondencji muzycznej można by szukać na przykład w *Kołysance* Modesta Musorgskiego z cyklu *Pieśni i Tańce śmierci*. Przewycięzenie napięć przynosi jednak ton elegii, najbliższy chyba i pokrewny Zbigniewowi Herbertowi, który, jak pamiętamy, swoją *Kołysankę*⁶⁰ wyczerpał bez reszty w formule elegijnej:

[...] Co roku Wieczna Lampa spala mniej oliwy
Tak zacny wszechświat układa nas do snu

⁵⁵ K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001.

⁵⁶ Zob. również: A. Węgrzyniakowa: *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*. W: T a ż: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999, s. 95—117.

⁵⁷ M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 136.

⁵⁸ Zob. *Oczyrna krytyków: Adam Zagajewski w Szwecji*. „Zeszyty Literackie” 1998, nr 61, s. 131.

⁵⁹ A. Zagajewski: *Referendum*. W: Tenże: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 21.

⁶⁰ Z. Herbert: *Kołysanka*. W: Tenże: *Raport z oblężonego miasta*. Paryż 1984. Tekst według wydania: Wrocław 1992, s. 45—46.